

DALOS ANNA

18. századi relikviák a magyar zeneszerzésben (1957–1989)

A tanulmányom címében megjelenő relikvia szót az emlék, illetve a maradvány értelemben használok. E két magyar kifejezés között jól érzékelhető a különbség: emlék az, amit megőrzünk emlékezetünkben, maradvány alatt viszont valami olyasmit értünk, ami véletlenszerűen marad ránk, azaz tőlünk nagyrészt függetlenül az utókorra hagyományozódik. 18. századi zenei jellegzetességek után kutatva a magyar zeneszerzés 1957 és 1989 közötti történetében, joggal merül fel a kérdés: mi az ezekben a 18. századi zenei elemekben, ami distanciát feltételező reflexió nélkül, szokásként maradt meg a zeneszerzők műhelyében, azaz a hagyományra hivatkozó, konzervatív gyakorlatként értelmezhető, s mi az, ami a tudatos kompozíciós válasz, a hagyománnyal való kreatív szembenézés – azaz a posztmodern zeneszerzői attitűd – dokumentuma?

Talán érdemes kiindulni a bécsi klasszika paradigmatisz muszájából, a szimfóniából, mivel ez – a zenetörténetben betöltött jelentős szerepe révén – minden bizonnyal látványosan példázhatja e kettősséget annak ellenére, hogy Kodály Zoltán az ötvenes-hatvanas évek fordulóján többször is hangsúlyozta, hogy e műfaj aktualitását veszítette, elöregedett,¹ vagyis nem tekinthető másnak, mint zenetörténeti őskövületnek, maradványnak. A hazai komponisták derékhada dokumentálható módon nem osztotta a magyar zeneszerzés nagy öregjének álláspontját: az 1957 és 1987 között eltelt harminc évben ötven szimfóniával gazdagították a repertoárt (1. táblázat). S bár az időszak nemzetközi szimfóniatermése is igen jelentősnek tekinthető, mint arra a *Neues Handbuch der musikalischen Gattungen* Wolfram Steinbeck és Christoph von Blumröder közreadta szimfóniakötete utal,² ez a repertoárgazdagság jelzi, hogy a

* Jelen tanulmány az MTA „Lendület” Programjának támogatása nélkül nem jöhetett volna létre.

¹ Kodály Zoltán, „Emlékek”, in *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok* III, közr. Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 530–531.

² Wolfram Steinbeck–Christoph von Blumröder (Hrsg.), *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Stationen der Symphonik seit 1900 (=Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd. 3/2)* (Laaber: Laaber, 2002).

Évszám	Szerző	Mű címe
1957	Dobos Kálmán Kósa György Lajtha László Székely Endre	Szimfónia 7. szimfónia „Mohács” 7. szimfónia Szimfónia
1958	Borgulya András Dávid Gyula	Szimfónia 2. szimfónia
1959	Kadosa Pál Kósa György Lajtha László	4. szimfónia 8. szimfónia 8. szimfónia
1960	Dávid Gyula Kodály Zoltán Ribáry Antal Tardos Béla	3. szimfónia Szimfónia 1. szimfónia Szimfónia
1961	Kadosa Pál Lajtha László	5. szimfónia „Sinfonia breve” 9. szimfónia
1962	Loránd István Mihály András	Szimfónia 3. szimfónia
1964	Gárdonyi Zoltán Ribáry Antal	Szimfónia 2. szimfónia
1965	Patachich Iván Sárközi István	1. szimfónia Klarinét-szimfónia
1966	Kadosa Pál Patachich Iván	6. szimfónia 2. szimfónia
1967	Kadosa Pál Vincze Imre	7. szimfónia Szimfónia „III.”
1968	Kadosa Pál Sárai Tibor	8. szimfónia 1. szimfónia
1969	Kósa György	9. szimfónia
1970	Dávid Gyula Hidas Frigyes Ribáry Antal	4. szimfónia Szimfónia 3. szimfónia
1972	Ribáry Antal Sárai Tibor	Sinfonia festiva 2. szimfónia
1974	Láng István	2. szimfónia
1975	Soproni József	1. szimfónia (1. változat)
1977	Ránki György Soproni József	1. szimfónia 2. szimfónia („Az évszakok”)
1979	Ribáry Antal	4. szimfónia „Elégikus”
1980	Soproni József Soproni József Sugár Rezső	1. szimfónia (2. változat) 3. szimfónia „Sinfonia da Requiem” Simfonia a variazione

1. táblázat. Szimfóniák Magyarországon (1956–1987)

Évszám	Szerző	Mű címe
1981	Ránki György	2. szimfónia „Hommage a Kodály Zoltán”
1982	Láng István	3. szimfónia „Episodi”
	Ribáry Antal	5. szimfónia
1983	Ribáry Antal	6. szimfónia
1984	Ribáry Antal	7. szimfónia
1985	Dubrovay László	Szimfónia
	Sugár Miklós	Sinfonia
1986	Decsényi János	1. szimfónia
	Ribáry Antal	8. szimfónia
1987	Sárai Tibor	3. szimfónia

1. táblázat. Szimfóniák Magyarországon (1956–1987) (folytatás)

magyar zeneszerzők a vizsgált periódusban fokozott intenzitással fordultak a műfaj felé. Több zeneszerző több szimfóniát is komponált. Ribáry Antal nyolc, Kadosa Pál öt, Dávid Gyula, Kósa György, Lajtha László, Sárai Tibor és Soproni József három, míg Láng István, Patachich Iván és Ránki György két-két szimfóniát írt. Nemzedéki szempontból közelítve a műfajválasztáshoz elmondható, hogy a „Harmincasok” generációja többnyire ebben az időszakban kezdett el a műfajjal foglalkozni, az idősebbek közül azonban többen – Lajtha, Kadosa, Kósa – már ekkor is jelentős szimfóniatermessel büszkélkedhetnek. Feltűnő ugyanakkor, hogy a „Harmincasokat” követő két generáció horizontján nem tűnik fel a műfaj: csak Dubrovay László és Sugár Miklós műhelyében jelenik meg a szimfónia (mindkét mű 1985-ben készült).

1988 és 1989 fordulóján nem születettek szimfóniák. Jogosan merülhet fel a kérdés, hogy vannak-e a műfajtól való elfordulásnak politikai okai, esetleg az, hogy a szimfónia nem rendszerváltó műfaj, azaz nem reprezentálja azokat a politikai-kulturális változásokat, amelyek a demokratikus fordulatot jellemzik. Eltekintve attól, hogy a repertoár bővülésében korábban is voltak rövid szünetek (1963, 1971, 1976, 1978), e feltételezésnek az is ellentmond, hogy a szimfónia a 19. század óta a „Weltanschauungsmusik”, azaz a világnézeti zene legjellegzetesebb műfaja.³ Mi több, a magyar zeneszerzők tudatosan reflektáltak a műfaj eme funkciójára, mint azt az 1956-os tragédiát szinte pár hónapon belül feldolgozni szándékozó szimfóniák bizonyítják. 1957-ben négy szimfónia is született – Dobos Kálmán, Kósa György, Lajtha László és Székely Endre alkotásai –, és közülük három közvetlenül utal a forradalomra, illetve annak leverésére.⁴ Szimptomatikusan mutatja ezt Kósa VII.

³ A „Weltanschauungsmusik” kifejezést Hermann Danuser Rudolf Stefanra hivatkozva alkalmazza: „Die Spätzeit der musikalischen Moderne”, in *Die Musik des 20. Jahrhunderts, Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 7. kötet, szerk. Carl Dahlhaus (Laaber: Laaber-Verlag, 1984), 13–24. Lásd még: Hermann Danuser, „Musical Manifestations of the End in Wagner and in Post-Wagnerian Weltanschauungsmusik”, *19th-Century Music* 18 (1994 Summer): 64–82.

⁴ Dobos Kálmán szimfóniájának kézírata semmiféle utalást nem tesz az 1956-os eseményekre. Úgy tűnik, a kompozíció Dobos diplomamunkájának készült.

szimfóniájának alcíme, „Mohács”. A címadás révén a zeneszerző beszédes párhuzamot von az 1956-os forradalom és a magyar történelem hagyományosan legnagyobb tragédiájának tekintett eseménye, a mohácsi csatavesztés között.⁵

Mindhárom szimfónia formabontó. Lajtha művében a gyászinduló tematika, a dallamnélküliség, a katonazenét megidéző dobpergés, a foszlányként hangzó siratódallam-használat dominál, s a lassú-lassú-gyors tételrend is szembe helyezkedik a hagyományos formai szerkezettel. Kósa szimfóniája ugyan négytételes, de a lassú-gyors-lassú-lassú felépítés mégiscsak idegen a bécsi klasszikus hagyománytól, ráadásul az egyes tételek egy az egyben festik le a Kósa fogalmazta előjáró beszéd négy részét.⁶ Székely Endre Szimfóniájának négy tétele (lassú-gyors-lassú-gyors) inkább az olasz nyitány formai jellegzetességeit idézi, ráadásul mind a négy tétel előtt magyar költők egy-egy verssora áll mottóként, s ezek azt sugallják, az egyes tételek az 1944-től 1956-ig terjedő időszak eseménytörténetét vetítik elénk.⁷

A szimfónia műfajra jellemző formabontás jelensége természetesen más szempontból is megmutatkozik. A repertoárt áttekintve elsősorban az a kérdés merül fel, mitől szimfónia a szimfónia, másként fogalmazva: milyen zenemű az, amit szimfóniának neveznek a kádári Magyarországon? Minden bizonnyal nem a formai jellegzetességek határozzák ezt meg, hiszen a beethoveni gyors-lassú-scherzo-gyors szerkezet alig-alig jelenik meg a repertoárban, sőt a négytételes szerkezetenél lényegesen gyakoribb a három tételes felépítés, ami inkább a Sinfonietta vagy a Kleine Sinfonie műfajára jellemző.⁸ E kompozíciók esetében azonban tartalmi szempontból súlyos hangvételű művekről beszélhetünk, talán ezért nem nevezték szerzőik sinfoniettának őket (Kadosa háromtételes, 1961-ben keletkezett 5. szimfóniája áthidaló megoldásként a Sinfonia breve alcímet viseli). Ráadásul a zeneszerzők a tételrendet is teljesen szabadon alakítják, mi több, a művek gyakorta inkább zenekari darabok füzéréként hatnak, mintha az egymást követő tételeket sem tartalmi, sem dramaturgiai, sem tematikai mozzanatok nem kötnék össze. Mindebből következtethetünk arra, hogy az 1956 utáni szimfónia-termés legfontosabb modellje Dmitrij Sosztakovics szim-

⁵ Mohács szimbólummá válásáról lásd Gyáni Gábor tanulmányát: „Identitás, kultusz, történelem”, in *Az elveszített múlt. A tapasztalat mint emlékezet és történelem* (Budapest: Nyitott könyvműhely, 2010), 128–131.

⁶ A kéziratához csatolt, Kósa fogalmazta „Előjáróbeszéd” egyértelműen 1526–1527 eseményeit sorolja fel. Mi több, Kósa a kéziratban nem is használja a szimfónia elnevezését, „Históriai zenemű”-ként határozza meg kompozícióját. Az „Előjáróbeszéd”-ben megfogalmazott cselekménysort közvetlenül adja vissza a szimfónia négy tétele: a III. tétel Tempo di Marcia szakasza például a mohácsi csata megzenésítése, míg a 4. tétel egyértelműen gyászzene (a felmagasztosulásra utalnak az előadói utasítások is: *Passionato, Religioso, Animando, Magnifico*). Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtár: Ms. mus. 6.415.

⁷ Az 1. tétel mottója: Radnóti Miklós: *Levél a hitveshez* (1944 emléke); a 2. tétel: József Attila: *A külvárosi éj* (a munkásság helyzete); a 3. tétel: Juhász Gyula: *Dózsa feje* (az ötvenes évek áldozatai); a 4. tétel: Petőfi Sándor: *Beszél a fákkal a bús őszi szél* (a szent szabadságért magukat feláldozó emberek).

⁸ Nicholas Temperley, „Sinfonietta”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*. Vol. 23., szerk. Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001), 421.

fónia-életműve lehetett annak ellenére, hogy Sosztakovics műveit a magyar közönség és a szakma is meglehetősen ellenségesen fogadta.⁹

A hagyományos szimfónia-struktúrától való eltérés szempontjából külön figyelmet érdemelnek az egytételes szimfóniák. Ránki György 2. szimfóniája (1981) például leginkább a barokk sinfonia hagyományt idézi, hiszen a Kodály emlékére íródott mű valójában egy ünnepélyes bevezető tételként, nyitányként hat. E barokkos sinfoniában a szerző – a beethoveni–brahmsi szonátaelvből levont következtetéseket kamatoztatva – különféle formaelvek (rondó, variáció, szonátaforma) kombinációjával él, miközben idéz a *Psalmus Hungaricus*ból, és számos kodályos hangszerelési megoldást is alkalmaz. Kodálytól veszi át a különféle formaelvek kombinációjának gondolatát is. Még összetettebb szerkezetű Sugár Rezső *Sinfonia a variazione* (1980) című műve, amelynek már címe is jelzi a különféle formaelvek ötvözésének szándékát: öt, karakterében különböző, de ugyanazon téma variációira támaszkodó formarészből épül fel a kompozíció. A formarészek a következő tételrendnek felelnek meg: lassú bevezető – 1. gyors tétel – lassú tétel – 2. gyors tétel – 1. gyors tétel kóda jellegű visszaidézése.

Egytételes formába illeszkedik, és különféle formaelveket ötvöz Soproni József III. szimfóniája is (1979–1980). A *Sinfonia da Requiem* nagyzenekarra, szoprán és basszbariton szólóra, valamint vegyeskarra íródott, s mint azt a cím is jelzi, gyász-szimfónia, Soproni halálköltészetének egyik meghatározó dokumentuma.¹⁰ A szimfónia emez alműfaja nem egyedülálló a hazai repertoárban, hiszen hasonló, egyébként az előadási utasítások és hangvételek alapján szintén egyértelműen ön-életrajzinak tekinthető művet komponált Ribáry Antal is felesége emlékére (III. szimfónia, 1969–1971).¹¹ Ebbe az alcsoportban tartozik Tardos Béla a Holokauszt áldozatainak emlékére írt Szimfóniája is (1960). Tardos darabjának záró, 3. tétele a

⁹ Sosztakovics legfontosabb modellje Gustav Mahler szimfóniatermése lehetett, Mahler játszott-sága Magyarországon azonban meglehetősen szerénynek nevezhető: Péteri Lóránt, „Kései találkozás. Szabolcsi, Mahler és Kodály”, *Muzsika* 44 (2001. január): 22–24. A Sosztakovics művészetével – mint szovjet művészettel – kapcsolatos ellenállásnak legbeszédesebb dokumentuma a zeneszerző halálakor megjelent emlékkönyv: Breuer János (szerk.), *In memoriam Dmitrij Sosztakovics* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976). A kötetben csupán négy zeneszerző nyilatkozott Sosztakovicsról: Petrovics Emil, Durkó Zsolt, Szokolay Sándor és Sárai Tibor. Négy évvel korábban hasonló emlékkönyv jelent meg Stravinsky halálát követően, ebben Bárdos Lajos, Mihály András és Szöllősy András emlékezései mellett megjelent Kurtág György kompozíciójának, az Antiphona no. 3 in C-nek faksimilije. Révész Dorrit (szerk.), *In memoriam Igor Stravinsky* (Budapest: Zeneműkiadó, 1972). A Kurtág-mű a 116–127. oldalon látható.

¹⁰ Az édesanyja halálát követően komponált I. gordonkaverseny (1967) és a 4. vonósnygyes (1971) egyaránt az „In memoriam matris carissimae” alcímet viseli. A szimfóniában ugyan nem jelenik meg ez az alcím, mégis valószínű, hogy a kompozíció ezt a vonulatót követi: Csengery Kristóf, *Soproni József. Magyar Zeneszerzők 11* (Budapest: Mágus, 2000), 15. Britten azonos című műve (1940), amelyet szülei emlékének szentelt, ám a Japán birodalom alapításának 2600. évfordulójára rendelték meg a zeneszerzőtől, a latin nyelvű Requiem szövegére épül. E mű és Soproni kompozíciója között a címadástól eltekintve semmiféle kapcsolatot nem lehet találni.

¹¹ Ribáry IV. „Elégikus” szimfóniája (1980) is számos önéletrajzi hivatkozást tartalmaz, és valószínű, hogy a III.-hoz hasonlóan feleségével közös életének állít emléket benne. Erre utal a „Lugubre” előadói utasítású III. tétel is, amelyet szintén felesége emlékének ajánlott.

1. kottapélda.¹² Soproni, III. szimfónia, händeli zárlet

katasztrófába menetelő áldozatok indulójaként értelmezhető, s e kíméletlenül zakatoló menetelés a tétel végére egy richard straussi megdicsőülésbe torkollik.¹³

Hasonlóképpen narratív koncepciót követ Soproni egytételű szimfóniája is. A zeneileg sok kisebb, töredezettséget ábrázoló formaszakasz egy, a gyászból vagy katasztrófából felépülő folyamatot vetít elénk – az ily módon megszülető apoteózist végül a két Nagy László verset megszólaltató kórus teremti meg.¹⁴ A hangvétel azonban mintha tudatosan antiklasszikus, barokkpárti vonásokkal rendelkezne, hiszen a

¹² Az 1., 2., 4. és 5. kottapéldákat a Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Zeneműkiadó szíves engedélyével közöljük.

¹³ A másik két tételben azonban nem az ilyen nagy, motivikusan egységes zenei felületek dominálnak: rövid, tematikusan elkülönülő szakaszok egymásutánjából épül fel a nagyforma.

¹⁴ Soproni a *Ki viszi át a szerelmet* és a *Sólyom-ének* című verseket dolgozza fel.

1. kottapélda. Soproni, III. szimfónia, händeli zárlat (folytatás)

darab végén erőteljes bachi ellenpont bontakozik ki, amihez a rézfúvósok szignáljai és a díszített barokk zárlat révén händeli zengés társul (1. kottapélda). A barokk zenei hatást elektronikus zene (szalag) segítségével a hangzásba bevont harangok kongása idegeníti el. Maga Soproni e szimfóniát a „szebb zenére irányuló törekvés” korai példájaként határozta meg.¹⁵ A szép zene megvalósításához pedig barokk zenei jellegzetességet választ a bécsi klasszikusok ellenében. A 18. század első fele iránti zeneszerzői érdeklődését dokumentálja egyébként a II. „Évszakok” című szimfóniája is (1977), amely Vivaldi *Négy évszak*ának újragondolásáról árulkodik.¹⁶

¹⁵ Csengery Kristóf (szerk.), *Soproni József. A magyar zeneszerzés mesterei* (Budapest: Holnap kiadó, 2012), 36.

¹⁶ Soproni 1993-as IV. szimfóniája szintén a 18. század zenéjére reflektál. Alcíme: *Találkozások Philipp Emanuel B.-vel*. A műben Soproni a Philipp Emanuel Bach iránti tiszteletének kívánt hangot adni: Csengery, *Soproni József. A magyar zeneszerzés mesterei*, 24.

Az előbb bemutatott jellegzetességek egyértelművé teszik, hogy nem a formai hagyományra történő reflexió tesz egy művet szimfóniává. A szimfónia – a magyar zeneszerzők gondolkodásában – nyilvánvalóan elsősorban a „jelentős mű” szinonimája, és ez az értelmezés nem 18., hanem 19. századi maradvány.¹⁷ Ha nem a szimfónia, akkor talán más műfajok nyitnak utat a 18. század aktív zeneszerzői recepciójának. Valóban, a magyar zeneszerzői termés más jellegzetes 18. századi műfajokat is magában foglal, ráadásul ezekben a művekben erőteljesebben érzékelhető a 18. századi zenét, stílusokat és műfajokat értelmező reflexió, mint a szimfónia esetében. Fontos azonban megjegyezni, hogy ezek a művek gyakorta a funkcionális zene határterületén helyezkednek el, azaz régi zenét játszó, esetleg ifjúsági együttesek számára íródtak.¹⁸ A funkcionalitást az elemzésnél-értékelésnél minden esetben figyelembe kell venni, ezért tanulmányomban a feltételezhetően eleve autonóm műként megfogalmazott kompozíciókra összpontosítok.

E műcsoport tételcímei között megtalálható a concerto, a concerto grosso, a sinfonia concertante, a serenata, a divertimento, a cassazione, a partita, a chaconne és a prelúdium és fuga (2. táblázat). A címadások nemcsak egy nyelven szerepelhetnek (ez a szerenád és a chaconne¹⁹ esetében lehet lényeges szempont). Az egyes műfajokhoz nem feltétlenül kapcsolódnak azok a hangszeres apparátusok, amelyek a 18. századi gyakorlatot jellemzik. Ez utóbbira a Partita nyújtja a leginkább figyelemre méltó példát. Sugár Rezső és Székely Endre is írt Partitát nagyzenekarra (Székely kettőt is ebben az időszakban), mégis Székely II. partitája (1957), illetve Sugár kompozíciója (1967) közvetlenül hivatkozik barokk formákra, amit sok esetben maguk a tételcímek is sugallnak (Sugárnál: Introduzione, Aria, Passacaglia, Székelynél: Passacaglia, Serenata, Invenzione, Rondo). Mindkét mű 18. századi stílusokra-műfajokra hajaz. Szintén az apparátus jelent újdonságot Farkas Ferenc Prelúdium és fúgája (1960) esetében. A mű nagyzenekarra íródott, ám mindkét tétel olyan benyomást kelt, mintha egy barokk orgonamű meghangszerelése lenne – hasonlóképpen ahhoz, hogy Anton von Webern meghangszerelte Bach Hatszólamú ricercarját. A fuga egy tizenkét hangú témára épül. Szintén tizenkét fokú témája van Vincze Imre Fantázia és fuga orgonára (1960) című művében a fúgának, amely máskülönben – felépítése és szerkezete alapján – teljesen hagyományos kompozíció.

Ez a fajta formai, szerkesztési és stíláriális szempontból archaizáló magatartás természetesen nem csupán a magyarországi modernitás hatvanas évekbeli útkeresésének bizonyítéka – amit a tizenkétfokúság plakátszerű alkalmazása látványosan illusztrál –, hanem a húszas-harmincas évek neoklasszicizmusának, a neobarokk

¹⁷ Christoph Blumröder, „Zur Theorie der Gattung im 20. Jahrhundert”, in Wolfram Steinbeck–Christoph von Blumröder (Hrsg.), *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Stationen der Symphonik seit 1900*, 97.

¹⁸ Ilyen például Farkas Ferenc: *Musica serena* (1982), illetve Huszár Lajos: *Serenata concertante* (1981) című kompozíciója, illetve számos, 18. századi táncfeldolgozás. Vö. Madarász Iván: *Esztergomi táncok* (1976), Kocsár Miklós: *Pozsonyi táncok* (1980).

¹⁹ A Serenata és a Ciacconna teljesen egyenrangú címadásként jelenik meg.

Concerto/concertino

Borsody László: L'uccellino/Concertino, é.n.

Szokolay Sándor: Concerto, 1982

Szöllősy András: III. concerto, 1968, IV. concerto, 1970, Lehellet/V. concerto, 1975

Concerto grosso

Dávid Gyula: Concerto grosso, 1963

Sárközy István: Concerto grosso, 1969

Székely Endre: Concerto grosso, 1987

Vántus István: Concerto grosso (Nella notte), 1981

Sinfonia concertante

Sárközy István: Sinfonia concertante, 1963

Székely Endre: Sinfonia concertante, 1960

Huszár Lajos: Serenata concertante, 1981

Partita

Sugár Rezső: Partita, 1967

Székely Endre: II. partita, 1957, III. partita, 1965

Chaconne

Lendvay Kamilló: Chaconne, 1988

Mihály András: Ciaconna, 1961

Sárközy István: Ciaconna, 1967

Prelúdium és fuga

Farkas Ferenc: Prelúdium és fuga, 1960 (zkar)

Geszler György: 24 prelúdium és fuga, 1959 (zg.)

Szőnyi Erzsébet: Bevezetés, passacaglia és fuga, 1963 (org.), Prelúdium és fuga, 1969 (zkar)

Vass Lajos: Prelúdium és fuga, 1958 (zg.)

Vincze Imre: Fantázia és fuga, 1960 (org.)

2. táblázat. 18. századi műfajcímek a magyar zeneszerzésben (1956–1988)

egykori divatjának felelevenítése is. Valójában a magyar zeneszerzők ebben az esetben is a 20. század egyik modernitáshullámára reflektálnak, csak éppen egy huszonöt évvel korábbira. Éppen ezért olyan fontos megjegyezni, hogy e darabok esetében nem beszélhetünk posztmodern megközelítésről, még akkor sem, ha a két esztétika – a neoklasszikus és a posztmodern – között köztudomásúlag igen sok a kapcsolódási pont és a hasonlóság.²⁰ Az előbb említett művekben – és a fent említett műfajok jelentős hányadában – a leggyakrabban ilyen megkésett vagy újra felelevenített neoklasszicizmusról van szó.

Farkas Ferenc esetében a neoklasszika természetesen jóval korábbra, az Itáliában folytatott tanulmányokra és az ott szerzett tapasztalatokra vezethető vissza, és egészen az 1983-as *Maschere* című kamarazenei szvitig, illetve az azonos időszakban született, tematikailag is rokon *Egy úr Velencéből* (1979–1980) című operáig nyo-

²⁰ Arnold Whittall éppen ezért azt hangsúlyozza, hogy a posztmodern és a neoklasszikus zenei megoldásokat nem is lehet külön-külön értelmezni. Arnold Whittall, „Neo-classicism”, in *The New Grove of Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*. Vol. 17., szerk. Stanley Sadie, 753.



2. kottapélda. Farkas, *Omaggio a Scarlatti*, első két ütem

mon követhető.²¹ Farkas kései művei közül talán a leginkább jellegzetes neoklasszikus kompozíció ebben az időszakban az *Omaggio a Scarlatti* (1984). E csembaló-darab kezdetén, a bal kéz első hat hangja Scarlatti nevének betűiből képez mottót (2. kottapélda). Ennek ellenére maga a kompozíció kevésbé utal Scarlatti stílusára vagy zenéjére. Toccata-jellegű kezdésével inkább Bach *Olasz koncertjét* idézi meg, és Bachra utal a sok kontrapunktikus megoldás is; a díszítések használta viszont Couperin stílusára hivatkozik.

A megkésett neoklasszika vonásait lehet felismerni például a 24 prelúdiumot és fúgát komponáló Geszler Györgynél (1958–1959), vagy éppen Sárközy István *Ricordanze I* alcímű concerto grossójában, amely egyértelműen Bach *Brandenburgi versenyeinek* stílusából indul ki. A III. fúga tételben egészen Mozart és Haydn vonósnygyes zenéig jut el a zeneszerző a stílári kalandozások során, miközben a 18. századi stílári rétegek itt is folyamatosan ütköznek a 12 fokú zenei realitással. Ugyanerre az elvre épül Dávid Gyula brácsaszólós Concerto grossója, amelyet Kroó György a magyar hagyománnyal kiegyezni szándékozó dodekafónia egyik jellegzetes darabjaként jellemzett,²² és hasonló elveket követ Vántus István *Nella notte* alcímű Concerto grossója is, amelyben a zeneszerző jól hallhatóan saját hangrendszerét használja.²³

A „magyar dodekafónia”, a szabad tizenkétfokúság, illetve más, a bécsi klasszikus tonalitástól eltérő hangrendszerek alkalmazása a neobarokk zene és a konstruktív 20. század ötvözésének szándékát mutatják e zeneszerzők műhelyében. A konstruktív megközelítés sokatmondó példája Székely Endre Concerto grossója (1987) is, amelynek három tétele ugyanarra a kromatikus, a B-A-C-H motívumot is magában rejtő tematikus magra épül. Még inkább figyelemre méltó – a klasszikus hagyományt és a modern zenei eszközöket összeegyeztetni szándékozó – kísérletnek tekinthető Székely zongorára, hegedűre és zenekarra komponált öttételes Sinfonia concertantéja (1960). A mozarti sinfonia concertante műfaj mellett a beethoveni Hármaverseny, illetve a

²¹ Tallián Tibor, „Egy úr Budapestről. Farkas Ferenc és a *novecento*”, *Magyar Zene* 53 (2015. november): 427–428.

²² Kroó György, *A magyar zeneszerzés 30 éve* (Budapest: Zeneműkiadó, 1975), 107–108.

²³ Vántus hangrendszeréről részletesen lásd Illés Mária doktori disszertációját: „*A tiszta hangok titka.*” Vántus István művészete zeneelméleti rendszerének tükrében. Budapest, Liszt Ferenc Zene-művészeti Egyetem, 2012. Online: http://docs.lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/illes_maria/disszertacio.pdf

brahmsi Kettősverseny modellje is visszaköszön a két szóló hangszer egymáshoz fűződő viszonyában éppúgy, mint a felhasznált tematikus elemekben, vagy éppen a dramatikus gesztusokban, miközben a túlsúlyolt disszonáns akkordok, az ütőhangszerek, a laza körvonalú formák a 20. század akut jelenlétét dokumentálják.

Fontos azonban megjegyezni, hogy a címbeli utalások nem minden esetben jelentenek egyben műfaji hivatkozást is. Szóllósy András három concertója (3.: 1968, 4.: 1970, 5.: 1975) például nem mutat sem barokk, sem klasszikus vonásokat, azaz a műfaji hagyományhoz fűződő viszonyuk csak nagyon áttételesen ragadható meg – ilyen lehet például a hangszercsoportok közötti párbeszéd felépítés. Durkó Zsolt négy hárfára komponált Serenátája (1973) esetében műfaj specifikus vonásokról nem, csak programatikus címadásról beszélhetünk. Orbán György Serenáái (1.: 1984, 2.: 1985) a brahmsi szerenádkonceptiót elevenítik fel, míg Patachich Iván Serenátája (1960), vagy éppen Vincze Imre fúvós Divertimentója (1963) az ötvenes évek szerenád-divertimento ideáljához fordulnak vissza.

A B-A-C-H motívumra, Händel és Bach zenéjére történő utalások ugyanakkor a 18. századi relikviákat őrző magyar zeneművek egy harmadik, igen jelentős csoportja felé nyitnak ablakot. Ellentétben a neoklasszikus vonásokat őrző kompozíciókkal, ezen művek esetében valóban posztmodern alkotói magatartásformákkal találkozunk, amelyekben a 18. századi zenetörténeti múlttal való szembenézés reflektív jellegű. Az olyan nyolcvanas évekbeli kompozíciók, mint Madarász Iván *Benedictusa*, amelynek alcíme *Hommage à Bach* (1983) vagy Sári József *Elidegenített idézetei* (1982) a bachi hangokkal, illetve letéttípusokkal való ironikus-komoly posztmodern játék szellemében születtek.

A bachi hangokkal – legalábbis a B-A-C-H motívummal – való játék mindazonáltal igen korán, már a hatvanas évek legelején utat nyitott a posztmodern zenei megközelítés felé. 1963-ban készült el Durkó Zsolt *Episodi sul tema B-A-C-H* (1962–1963) című műve. A címadás is jelzi, hogy e kompozícióban nem hagyományos formákba illeszkedik a zenei folyamat, hanem epizódokat, azaz töredékes cselekménysorokat mutat be a zeneszerző a B-A-C-H témához kapcsolódóan. Maga a zenekari darab valójában négy különböző tételből épül fel, a négy tétel azonban kettős variációs formát ölt, mintha két témát és egy-egy variációt hallanánk. A B-A-C-H motívum alapvető funkciója az, hogy – akárcsak Székely Endre Concerto grossójában – a tizenkét fokú zenei gondolkodásnak teret nyisson. Mivel a variációsorozat végül befejezetlenül marad – ezt a partitúrában a kettősvonal elhagyása jelzi –, a kompozíció, mint azt a kottakép sejteni engedi, magában rejt a folytatás lehetőségét is. E befejezetlenség a végtelenség érzetét hagyja maga után, pedig egyszerűen abból is fakadhat, hogy a mű a zeneszerző római vizsgadarabja, tehát talán nem is kellett feltétlenül befejeznie, elegendő lehetett a zeneszerzői probléma felvetése és annak egyik lehetséges kidolgozása.²⁴

²⁴ A szintén Rómában, Goffredo Petrassinál tanuló Jeney Zoltán vizsgadarabja, a *Rimembranze* (1968) is befejezetlenül maradt.

A variáció e posztmodern-reflektív kompozícióknak alapvető technikája, mintha a variáció, mint technika és mint forma eleve magában rejtene a reflexió lehetőségét. Ráadásul a variációs gondolkodással szoros kapcsolatban áll az improvizáció is, hiszen éppen a 18. században – ez egyaránt érvényes a barokkra és a klasszikára – a variációs technika és a rögtönzés gyakorlata nem is vált el élesen egymástól.²⁵ Variációs formába illesztett kvázi improvizatív formákról van szó például Mihály András Ciaconnájában (1961), illetve Lendvay Kamilló Chaconne-jában (1988) is – itt eleve a műfaj rejti magában a technika és a gyakorlat szimbiózisát. E darabok esetében a barokk forma egy kötött, meghatározott, gyakran tizenkét fokú basszusra épített, esetlegesen improvizatív módon kialakított variációsorozatot jelent. Mihály András és Lendvay Kamilló kompozíciói természetesen megkomponált, rögzített művek, amelyek csupán a rögtönzés benyomását akarják kelteni. Ráadásul mindkét mű közvetlenül utal Bach Chaconne-jára is.

Mihálynál inkább a tétel technikai-zenei igényessége, a műbe belekomponált intellektuális teljesítmény, valamint az ellenpont szinte állandó használata jelzi a hivatkozást – mintha a zeneszerző a Brahms-féle Bach Chaconne-átdolgozást kívánná újraírni. A *tour de force* jelleget bizonyítja egyébként a darab végi tizenkét fokú fuga is. Lendvay másképp reflektál: variációsorozata nagyzenekaron csendül fel, s a sok nagyromantikus gesztus ellenére is feltűnő, hogy a zenekar nem tömbökben bontakozik ki, hanem a szólamok közötti ellenpont uralja a zenei textúrát. A IX. improvizációban, a *Senza misura, improvvisando* szakasznál egy szólóhegedű játssza el magát a Bach-művet, amely intarziaként épül be a tizenkét hangú új zenei környezetbe: a tonális chaconne egy kromatikus-tizenkét fokú zenei folyamattal ütközik. A kettő kibékíthetlenségét reprezentálja a kíméletlen tizenkét hangos, akkordikus befejezés (3. kottapélda).

Szintén az improvizáció gyakorlata és a variáció technikája köti össze Soproni József Bach-, illetve Händel-hommage-ait is. A legkorábbi közülük az *Invenzioni sul B-A-C-H* (1971), amit Kroó György az első „minden tekintetben letisztult” Soproni alkotásként üdvözölt.²⁶ A Durkó-féle „episodi”-hoz hasonlóan Soproni műve esetében az „invenzioni” műfajmeghatározással találkozunk: a kifejezésben benne rejlő invenció (lelemény) szó utal arra az improvizatív magatartásformára, amely a mű kialakításának háttérében rejlik: az egyébként is kiváló rögtönző hírében álló Soproni zongoradarabja megkomponált improvizáció.²⁷ A tételekben aleatorikus szakaszok váltakoznak kötött szakaszokkal. A kottában nincsenek ütem-

²⁵ Michael Collins–Robert E. Seletsky–Greer Garden–Stewart A. Carter, „Improvisation. The Baroque Period”, in *The New Grove of Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*. Vol. 12., 102–112.

²⁶ Kroó György, „Ismét B-A-C-H”, in *Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996)*, szerk. Várkonyi Tamás (Budapest: Klasszikus és Jazz, 2011), 168. (Az eredeti megjelenés dátuma: 1975. január 25.)

²⁷ Soproni gyermekkorától kezdve improvizált, elsősorban orgonán: Csengery Kristóf (szerk.), *Soproni József*, 12.

Senza misura, improvvisando

1.
2.

Corni
in Fa

3.
4.

Trombe
in Do

1.
2.
3.

Tromboni

e Tuba 3.

Violino solo
sul nastro

Lontano

Vivo 236 c. bach. di legno

Campanelli

f

c. bach. di legno

Vibraphono

f Ped.

Campane

f

238

1.
2.

Cor. in Fa

3.
4.

Tr. in Do

1.
2.
3.

Tromboni

Violino solo
sul nastro

(niente)

Lontano

Campanelli

237 238

Vibraphono

f

Campane

3. *kottapélda.* Lendvay, *Chaconne*, IX. variáció, Bach-idézet

con calore *mf* (accel.)

mf *poco f* *rall.*

mp *mf* *poco f*

calmo *mf* *poco f*

moderato, lento
Corale

"Es ist ge-nug..."

4. kottapélda. Soproni, *Invenzioni sul B-A-C-H*, Es ist genug-idézet

mf *pp* *quasi f* *mp* *quasi f* *mf*

rall. *mp* *p*

mf *p*

5. kottapélda. Soproni, *Hommage à Händel*, zárószakasz

vonalak sem, ami szintén az improvizáció szabadságára utal. Az improvizációnak – a barokknak éppúgy, mint a posztmodernnek – ráadásul része, hogy a rögtönző képes legyen akár kötött formában is rögtönözni (például fúgákat), mint ahogy igen fontos egy-egy tematikusan rokon zenei jellegzetesség felidézése is a rögtönzés során. Így jelenhet meg Soproninak a B-A-C-H motívumra épülő invenciójában az *Es ist genug* korál dallama (4. kottapélda).

Soproni életművében a Bach-tisztelet mellett a Händel iránti vonzalom is megmutatkozik. A *Jegyzetlapok* 4. kötetében (1978) található *Hommage à Händel*-ben

1. Andante – Molto allegro, risoluto
2. Moderato assai, andante – Moderato assai – Vivace
3. Vivace – Allegro – Un poco meno mosso
4. Vivace – Molto vivace
5. Con moto
6. Meno mosso, moderato
7. Con moto – Animato – Ancora piú mosso, allegro vivace, energico – Sostenuto
8. [a tempo]
9. Sostenuto – Subito con moto, vivo
10. Allegro vivace
11. Meno mosso, tranquillo – Andante – Con moto, con anima – Allegro vivace – Furioso, vivacissimo

3. táblázat. Soproni: *Kommentárok egy Händel-témához*, formai felépítés

három zenei réteg különíthető itt el: egy akkordikus, amely barokk hármashangzatmeneteket idéz meg, legtöbb esetben 18. századi kadenciarendben, egy 20. századi, amely zajokra, pontosabban zörejekre épül, valamint egy nagy ívű és nagy hangköztávolságokat felhasználó dallamokból álló. A fenséges händeli akkordikát szinte eltakarja előlünk a többi zenei réteg, vagyis annak csak összefüggés nélküli maradványai-töredékei hallhatók (5. kottapélda).

Ez a kis zongoradarab szolgálhatott kiindulópontjául a későbbi nagy Händel-hommage-nak, a *Kommentárok egy Händel-témához* (1985) című zenekari műnek. A kompozíciót Soproni – saját bevallása szerint – csupán Händel iránti tiszteletadásként írta,²⁸ a darabot hallgatva azonban egyértelműnek tűnik, hogy ennél többről van szó. Az „invenzioni” helyett Soproni most „kommentárok”-nak nevezte a művet, bár valójában formailag nagyon is ugyanaz történik benne, mint a B-A-C-H invenciókban. A komponista improvizatív ötletekből, illetve ezek rögtönzésszerű kidolgozásából építi fel a művet, amely 11 formaszakaszból áll, de az egyes formaszakaszokhoz több előadási utasítás, és ezzel párhuzamosan több karakter is kapcsolódik (3. táblázat). A formában csak alkalmi visszatérésekkel találkozunk. Az *Hommage à Händel*hez hasonlóan a modern hangzású zenei folyamatból időnként egy-egy akkordkapcsolat, kadenciarészlet emelkedik ki, ám ebben a darabban, a kompozíció befejezése előtt, végül is megszólal a teljes Händel-idézet (Ária a h-moll concerto grossóból²⁹) modern hangszerelésben, s az idézet itt is, mint a Bach-Chaconne Lendvaynál, intarziaként emelkedik ki a sokfelé ágazó, ám mégis homogén módon modern zenei folyamatból. Az idézet az örök szépség szimbólumaként szolgál, s ezért is olyan meghatározó, hogy a kompozíciót nem ez az apoteózis-jellegű, „con anima” előadói utasítással ellátott idézet zárja le, hanem egy mindent megsemmisítő „furioso” skála. Händel hang-

²⁸ Csengery Kristóf (szerk.), *Soproni József*, 26.

²⁹ Op. 3/10.

jai – mindenféle szép régizene jelképeként – a lélek hangjai, a léleké, amit a lélektelen új zene kíméletlenül eltakar előlünk.

Bach és Händel zenéje tehát a hetvenes-nyolcvanas évek zeneszerzőinek gondolkodásában az utolsó, még őrizhető, de már őrizendő szépség szimbóluma, ami az elidegenedett, rideg modernításban féltett és óvott relikviaként – emlékként – maradhat meg csupán a számunkra. A repertoár oly jellegzetes kompozícióiban, mint a Lendvay-féle Chaconne-ban, vagy a Soproni-féle Bach- és Händel-hommage-okban a „csúnya” modernitás létjogosultságát megkérdőjelező, a zenei szépet előtérbe helyező hangok szólalnak meg. A 18. század zenéje tehát a hetvenes-nyolcvanas évek magyar zeneszerzése számára elsősorban a modernitástól való eltávolodást, és a régi szépséget visszahívó posztmodern azílum felé fordulást segítette elő.

ANNA DALOS

Eighteenth-century Relics in Hungarian Compositions
of 1957–1989

No musicological research has yet been done in Hungary into relics of the eighteenth century apparent in compositions of the recent period. Yet even the paradigmatic instrumental forms and genres, such as the symphony, concerto, piano sonata, and string quartet were present continually in musical practice, and Hungarian composers often responded to the *œuvres* of eighteenth-century composers. The study focuses on the symphony genre and some other forms and genres of unique importance in that century. These allowed for their use as a means of personal expression, while interpreting the composer's relation to modernity. However, the study sets out to analyze works whose titles refer directly to eighteenth-century models, such as homage to Bach in Zsolt Durkó, Kamilló Lendvay and József Soproni, to Scarlatti in Ferenc Farkas, and to Handel in József Soproni.